‘Beeldende kunst en Literatuur’

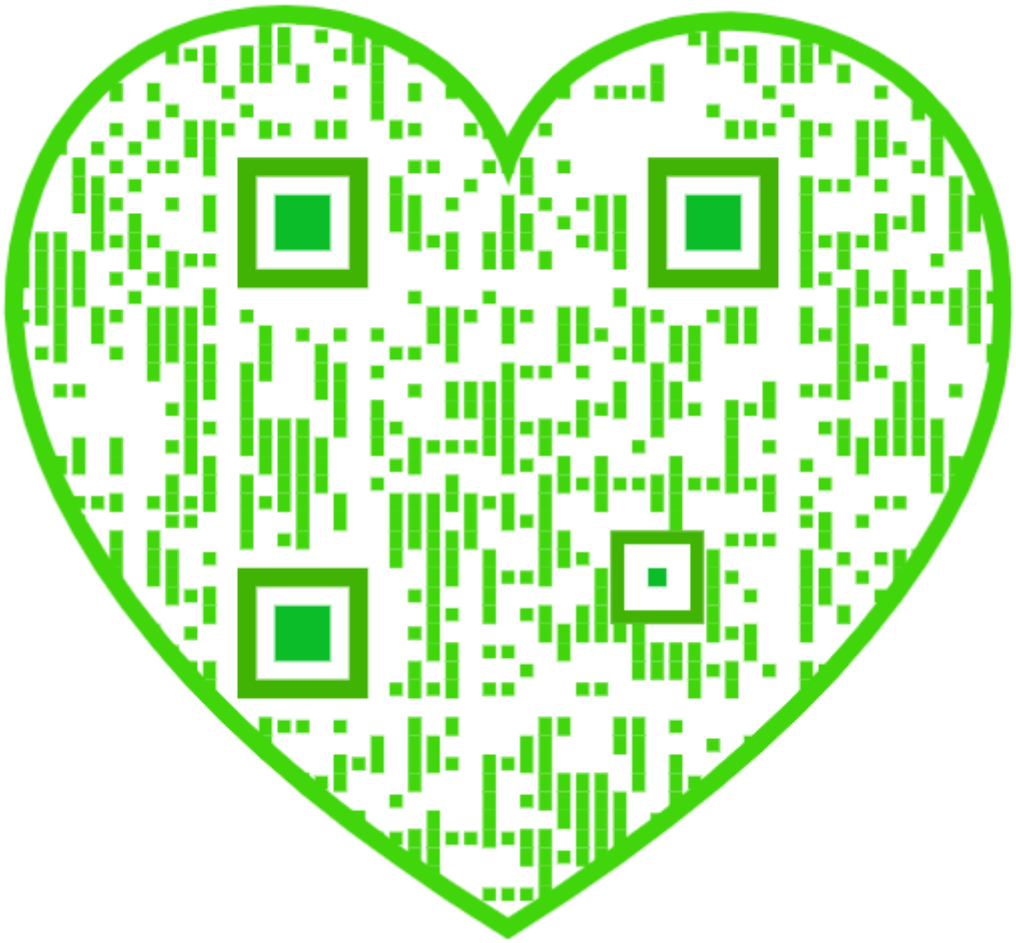
Carel Blotkamp en Mieke Rijnders

bron
Carel Blotkamp en Mieke Rijnders, ‘Beeldende kunst en Literatuur.’ In: Carel Blotkamp, *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*. Staatsuitgeverij, Den Haag 1978, p. 76-83.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/blot001beel01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Beeldende kunst en Literatuur

Carel Blotkamp en Mieke Rijnders

Symbolisme, het is in de inleiding al gezegd, is van oorsprong een literair begrip. Het werd rond 1885 geïntroduceerd door een kleine groep Franse dichters en vond al spoedig een grote verspreiding, ook buiten de grenzen van Frankrijk en die van de literatuur

Niet alleen in het land van oorsprong was er vaak een nauwe relatie tussen schrijvers en schilders die met het symbolisme in verband gebracht kunnen worden, ook in Nederland was dat in de laatste decennia van de 19de en de eerste decennia van de 20ste eeuw het geval. Vooral de tijdschriften uit die periode wekken de indruk standpunten te verdedigen die door beoefenaars van verschillende kunsten gedeeld worden.

De Nieuwe Gids is een goed voorbeeld. De oprichters en eerste redakteuren waren weliswaar literatoren, maar al in de prospectus die vooraf werd verspreid staat dat het blad de spreekbuis wilde zijn 'van het jongere geslacht in de Nederlandsche letterkundige, wetenschappelijke en artistieke wereld'.[1] Vanaf het tweede nummer (december 1885) bevat *De Nieuwe Gids* artikelen over beeldende kunst en kritische stukken, die door kunstenaars zelf worden geleverd. Jan Veth, die in 1890 ook tot de redactie toetreedt, schrijft zeer regelmatig in het blad; Willem Witsen, Maurits van de Valk, Eduard Karsen en Richard Roland Holst leveren incidenteel bijdragen.[2] Tot de intieme kring van Tachtig behoren trouwens nog meer beeldende kunstenaars, bijna zonder uitzondering (oud-)leerlingen van de Amsterdamse Rijksacademie, zoals George Breitner, Isaac Israëls, Jacobus van Looy (die schilder en schrijver is), Antoon Derkinderen en Jan Toorop. De schilders volgden de literatuur op de voet, de schrijvers interesseerden zich voor de kunst van de meesters van de Haagse school en van de jonge Amsterdammers; gezamenlijk vormden zij een gesloten front tegen de officiële Nederlandse kunst en literatuur, en zochten zij aansluiting bij nieuwe ontwikkelingen in het buitenland, met name in Frankrijk.[3]

[1] Prospectus, herdrukt in G. Stuiveling, *De Nieuwe Gids als geestelijk brandpunt*, Amsterdam 1959², 115-116

[2] Carel Blotkamp, 'Art Criticism in De Nieuwe Gids', *Simiolus*, 5 (1971) 116-136; zie over Veth en Roland Holst ook het hoofdstuk 'Symbolisme en kunstkritiek' in deze catalogus.

Wat het tijdschrift voor ons vooral belangrijk maakt is het feit dat daarin op beide gebieden een verandering merkbaar is, die globaal aangeduid van naturalisme en impressionisme naar symbolisme voert. Deze verandering, die af te lezen is aan het werk van Lodewijk van Deyssel, Frederik van Eeden, Albert Verwey en van de iets later debuterende dichters Herman Gorter en J.H. Leopold, maar evenzeer aan de kunstkritiek van Veth en Roland Holst, krijgt omstreeks 1890 een definitief karakter. Ze heeft mede een rol gespeeld in de gecompliceerde conflicten die dan voor het eerst aan de oppervlakte treden en die in 1893/94 tot de ondergang van *De Nieuwe Gids* in zijn oorspronkelijke vorm leiden.

[3] Gerard Brom, *Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw*, Rotterdam 1927; zie ook G. Colmjon, *De Beweging van Tachtig, een cultuurhistorische verkenning in de 19de eeuw*, Utrecht/Antwerpen 1963.

In de eerste helft van de jaren negentig vindt onder schrijvers en schilders een zekere hergroepering plaats en worden plannen gemaakt voor tijdschriften die de functie zouden moeten overnemen van *De Nieuwe Gids*, het verbreiden en verdedigen van de opvattingen van de jongeren, die wel aangeduid worden als de Negentigers. Typerend is wat Roland Holst in 1892 aan Chap van Deventer schrijft, als deze een nieuw blad wil oprichten:'... maar vergeet u niet dat er nu een generatie verdedigd

moet worden die na de Breitnergeneratie is gekomen (Toorop, Thorn Prikker, Van Gogh) en dat én de kritiek én het publiek tegen haar uiting hostiel is.'[4] Dat plan is niet doorgegaan. Wel treffen we de namen van deze schilders en van de schrijvers Verwey en Henri Borel aan in het Belgische tijdschrift *Van Nu en Straks* dat in 1893 voor het eerst verschijnt.[5] Even is er nog sprake geweest van een blad dat door schrijvers en schilders in beide landen gezamenlijk zou worden geredigeerd, maar uiteindelijk gaan noord en zuid toch gescheiden wegen. In Nederland fungeert in de daaropvolgende jaren het politiek enigszins links georiënteerde weekblad *De Kroniek* (1895-1907) als podium voor de Negentigers in de verschillende kunsten, en voor de critici die hen verdedigen, zoals Veth en Roland Holst, de schrijvers Jan Kalf en André Jolles, de musicus Alphons Diepenbrock en de architekt H.P. Berlage.[6]

Dezelfde namen zijn met vele andere, o.a. die van Thorn Prikker en Toorop, ook te vinden in de lijst van medewerkers aan het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* dat in 1894 door Van Deyssel en Verwey werd opgericht. Een aantal jaren later werd het omgedoopt tot *De XXste Eeuw* (1902-1905), waarna Verwey voorlopig alleen verder ging met *De Beweging* (1905-1919). Verwey bezat het zeldzame vermogen - Toorop had dat op het gebied van de beeldende kunst - om zich open te blijven stellen voor nieuwe ontwikkelingen Niet dat hij in zijn eigen poëzie voortdurend meeëvolueerde, maar wel nam hij in zijn blad op wat hem belangwekkend leek in het werk van jongeren.[7] In *De Beweging* publiceerden bijvoorbeeld Jacob Israël de Haan, J.C. Bloem, P.N. van Eyck, Martinus Nijhoff, Andreas Dèr Mouw en op de valreep ook nog H. Marsman. Wat beeldende kunst

[4]Geciteerd in Walter Thys, *De Kroniek van P.L. Tak, brandpunt van de Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw*, Amsterdam/Antwerpen 1956, 27.

[5]J.M. Joosten, 'Henry van de Velde en Nederland 1892-1902, de Belgische Art Nouveau en de Nederlandse Nieuwe Kunst', *Cahiers Henry van de Velde*, 1974 nr. 12/13, 6-49

[6]Walter Thys, op. cit. (noot 4).

[7]Over deze kwaliteit van Verwey zijn verspreid gegevens te vinden in M. Nijland-Verwey, *Kunstenaarslevens*, Assen 1959, en in de driedelige biografie van Maurits Uyldert, *De jeugd van een dichter*, Amsterdam 1948, *Dichterlijke strijdbaarheid*, Amsterdam 1955, *Naar de voltooiing*, Amsterdam 1959.

betreft werd o.a. aandacht besteed aan Van Gogh, Jessurun de Mesquita, Gust. van de Wall Perné en Bart van der Leck, zeer uiteenlopende figuren die echter op een meer fundamenteel niveau toch verwantschap vertonen, zoals elders in deze catalogus wordt geargumenteerd. Ook kwamen incidenteel beeldende kunstenaars en architecten zelf aan het woord: Berlage schreef voor het blad en was een tijdlang mederedacteur, en van Theo van Doesburg werd in 1916 een belangrijke serie artikelen opgenomen, 'De nieuwe beweging in de schilderkunst'. Van Doesburg komen we daarna als literator, beeldend kunstenaar en criticus tegen in *Het Getij* (1916-1922), *De Stijl* (1917-1932) en ook, zij het slechts als schrijver van boze ingezonden brieven, in *Holland Express* (1908-1922), dat de spreekbuis was van een groep Rotterdamse schrijvers en schilders, Bernard Canter, Bernard Toon Gits, Laurens van Kuik en Johan Tielens.[8] In *Het Getij* verkeert Van Doesburg in het gezelschap van Herman van de Bergh en Constant van Wessem, maar ook van Erich Wichman, Gits en de curieuze mystieke schilder-dichter Albert A. Plasschaert (pseudoniem Anjana Bertos).[9]

De Stijl, aanvankelijk uitsluitend aan beeldende kunst en architectuur gewijd, publiceert in 1920 een literair manifest dat ondertekend is door Van Doesburg, Piet Mondriaan en Antony Kok. Vanaf dat jaar bevat het blad een niet geringe hoeveelheid literatuur.[10] In de eerste plaats is deze afkomstig van Theo van Doesburg zelf (onder de pseudoniemen I.K. Bonset en Aldo Camini), en daarnaast van Kok, Til Brugman en buitenlandse geestverwanten zoals Hans Arp, Hugo Ball en Kurt Schwitters.

Vooral tijdschriften dienden blijkbaar als trefpunt voor de beoefenaars van literatuur en beeldende kunst. Ook daarbuiten waren er echter vruchtbare kontakten, bijvoorbeeld van Louis Couperus met de beeldhouwer Pier Pander, van Borel met

[8] I. Boelema, 'De Branding', *Museumjournaal* 17 (1972) 254-262.

[9] A.C.M. Kurpershoek-Scherft, *De episode van 'Het Getij', de Noordnederlandse dichtkunst van 1916 tot 1922*, Den Haag 1956 (diss.); aan de medewerkende beeldende kunstenaars wordt echter nauwelijks aandacht geschonken.

[10] H.L.C. Jaffé, *De Stijl 1917-1931, the Dutch contribution to modern art*, Amsterdam 1956, vooral 185-187; Egbert Krispyn, 'Literature and *De Stijl'; Nijhoff, Van Ostaijen, 'De Stijl', Modernism in the Netherlands and Belgium in the first quarter of the 20th century*, ed. Francis Bulhof, The Hague 1976, 58-75; Carel Blotkamp, 'Mondriaan als literator', *Maatstaf* 26 (1978) nr. 4, 1-23.

Thorn Prikker en later met Janus de Winter, van Henri van Booven met Carel de Nerée tot Babberich en van P.C. Boutens met Willem van Konijnenburg. (afb. 46)[11]

46 Cornelis Veth, *Willem van Konijnenburg stelt aan dr. Boutens voor ook voor hem een costuum te ontwerpen*, 1930, Letterkundig Museum, Den Haag.

[11]Pander heeft model gestaan voor de beeldhouwer Fedder in Couperus' autobiografisch getinte roman *Metamorfoze* uit 1897; de ik-figuur voert met Fedder interessante discussies over de superioriteit van de beeldhouwkunst ten opzichte van de literatuur, zie *Verzamelde werken*, deel 3, Amsterdam/Antwerpen 1953,189-192.

Deze opsomming, die uiteraard verre van volledig is, moge voldoende bewijs zijn dat in Nederland aan het eind van de 19de en het begin van de 20ste eeuw nauwe betrekkingen bestonden tussen schrijvers en beeldende kunstenaars, zo nauw als in weinig andere periodes in de geschiedenis. Deze waren niet alleen van praktische en vriendschappelijke aard, in heel veel gevallen berustten ze ook op de overtuiging dat men als beoefenaars van de nieuwe beeldende kunst en literatuur eenzelfde doel nastreefde en één weg bewandelde om dat te bereiken. De relatie tussen literatuur en beeldende kunst, die in het Duits enigszins optimistisch de 'wechselseitige Erhellung der Künste' wordt genoemd, is een onuitputtelijk onderwerp, dat ook op zeer verschillende manieren benaderd kan worden.[12] We beperken ons hier tot de behandeling van een enkel aspect van die relatie, zoals ze zich in Nederland in de periode rond de eeuwwisseling, ruim genomen, voordoet. Aan de hand van het voorbeeld van Verwey en Toorop stellen we de vraag aan de orde wat schilders en dichters voor hun eigen werk van elkaars kunst kunnen gebruiken, en daarbij komen vanzelf ook vorm/inhoudproblemen in de beide kunsten ter sprake. We gaan niet telkens opnieuw in op de vraag of een bepaald werk dat genoemd wordt wel symbolistisch is, en volgens welke criteria. Zoals in de inleiding is betoogd wordt het begrip door ons ruim opgevat, als een van de hoofdstromen in de kunst van de periode tussen ca. 1880 en ca. 1930. Door van symbolistische tendenzen te spreken geven we aan dat ook literatuur en kunst uit de eerste decennia van deze eeuw, die meestal wordt gepresenteerd onder andere stijlnamen (b.v. expressionisme of nieuw classicisme) nog direct gerelateerd kan worden aan het symbolisme, maar deze visie blijft in dit artikel min of meer impliciet.

[12]Over de problematiek van het vergelijken van literatuur en beeldende kunst is nog steeds verhelderend het hoofdstuk 'Literature and the other arts', in R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, London/New York 1949; zie ook het aan 'Literary and Art History' gewijde nummer van *New Literary History*, 3 (1972) nr. 3.

Verwey en de schilderkunst

De gesignaleerde nauwe betrekkingen tussen beeldende kunst en literatuur in Nederland zijn, als men uitsluitend naar de werken zelf kijkt, niet altijd merkbaar. Heel algemeen kan wel geconstateerd worden dat schilders en schrijvers vaak dezelfde onderwerpen behandelen; er zijn dus zeker thematische overeenkomsten. Maar direct aanwijsbare verbindingen, zoals schilderijen naar gedichten en omgekeerd (genres, die van de 17de tot de 19de eeuw zeer populair waren) of werken, opgedragen aan

een kunstenaar van de andere tak van kunst, komen niet zo vaak voor als men door de intensiteit van de onderlinge contacten zou verwachten. Albert Verwey neemt hierbij onder de dichters van zijn tijd een uitzonderingspositie in. Hij drukt relatief vaak zijn bewondering voor een bepaalde schilder uit door een gedicht aan hem te wijden. Omdat hij in de literatuurgeschiedenis door zijn dichterschap en zijn werk als redacteur van de

reeds genoemde tijdschriften als sleutelfiguur fungeert tussen de verschillende generaties van dichters die in de periode rond de eeuwwisseling opkomen, willen we hier nader ingaan op zijn visie op de beeldende kunst van zijn tijd.

Deze visie blijkt nauw verband te houden met zijn opvatting over vorm en inhoud in de dichtkunst. Over de vorm van zijn gedichten heeft Verwey zich uitgesproken in zijn artikel 'De richting van de hedendaagsche poëzie' (1913); daarin zegt hij over de dichter: 'Hij was inderdaad, toen hij begon te schrijven, de man die trachtte een gedachte uit te drukken die hem voorzweefde. Maar onmiddellijk daarop ontdekte hij zich als de man die door maat en getal, door rijm zelfs, een werking trachtte te weeg te brengen, zooals door de enkele uiting van een gedachte niet te bereiken is. Die gedachte kon misschien in zijn uiting aanwezig zijn, maar zij is op een ander plan geraakt.'[13] Dit lijkt een antwoord op wat Lodewijk van Deyssel, zich op Gorter beroepend, dertien jaar eerder in 'Over de vrije maat' geschreven heeft: 'Bij den dichter Gorter, die de meeste verzen in vrije maat geschreven heeft, is duidelijk de toepassing dezer leer waar te nemen. Het is hem niet in de eerste plaats te doen om een gedicht in zekeren vorm te maken; maar om zoo nauwkeurig mogelijk te zeggen iets moois, dat hij gewaar wordt. Nu schrijft hij dus, bij voorbeeld, een woord of zes. Hij ziet, dat indien hij er nog zes andere bijvoegde hij een quatrijn zoû hebben geschreven. Reeds bieden zij zich aan met de verlokking hunner melodie. Maar neen, denkt hij, het zal niet gebeuren. En hij houdt de leidsels in. Want de voltooying der melodie kwam van buiten en de melodie moet van binnen komen of anders dan maar niet.'[14]

[13] J. Kamerbeek jr., *Albert Verwey en het nieuwe classicisme, 'De richting van de hedendaagse poëzie' (1913) in zijn internationale context*, Groningen 1966 (diss. Utrecht), 97.

Deze twee vormgevingsprincipes heeft Kamerbeek tegenover elkaar gezet en genoemd: de *adequate vorm*, die identiek met de inhoud van het gedicht wordt gedacht (Van Deyssel, sprekend over Gorter) tegenover *de absolute of traditionele vorm*, die uitgaat van bepaalde bestaande schemata, door Verwey verdedigd.[15] Als Verwey over de inhoud van het kunstwerk spreekt, doet hij dat niet in relatie tot de vorm van het gedicht, maar in relatie tot de werkelijkheid; niet de stoffelijke

[14] ibid., 12.

[15] ibid., 14. In noot 4 citeert Kamerbeek de volgende bemerking van Verwey: 'De dichter in de spanning of onder de drang van zijn uitingzoekende verbeelding, grijpt, zich uitende, naar één van de vele schemata, die in hem hun schimachtig leven leiden. Het schijnt dat bij een bepaalde verbeelding een bepaald strofen-schema behoort.' Hieruit blijkt dat er ook voor Verwey verband bestaat tussen de vorm en de inhoud van een gedicht en dat niet elk willekeurig rijmschema bij een bepaalde inhoud gekozen kan worden.

werkelijkheid, maar een vergeestelijkte vorm daarvan of zoals hij het zelf eens heeft geformuleerd, ‘de ware waarheid van de werkelijkheid’.[16]

Het hoeft geen verwondering te wekken dat Verweys bewondering voor beeldende kunstenaars gebaseerd is op het herkennen van zijn eigen uitgangspunten in hun werk. Op zijn ontwikkeling hebben naar zijn zeggen achtereenvolgens Breitner, Karsen en Verster grote invloed gehad. Breitner vertegenwoordigt de eerste fase, hij is de schilder van de werkelijkheid ‘zooals zij daarbuiten leeft en op de stervelingen aanstormt’; Karsen schildert de werkelijkheid ‘zooals zij wordt gezocht en liefgehad en omgedroomd door de zielvolle peinzer’; Verster tenslotte geeft de werkelijkheid weer ‘zooals zij vast en stil voortleeft in de menschegeest’.[17] Met Versters werk heeft Verwey zich uiteindelijk het meest verwant gevoeld. Het volgende gedicht zou bijna als een gezamenlijk programma opgevat kunnen worden:

[16] A. Verwey, *Oorspronkelijk dichtwerk, eerste deel 1882-1914*, Amsterdam 1938, 797:

> ‘Nooit inniger dan door dat zien gevoelde ik:
> De onstoffelijke wereld *is*. Haar naam?
> Droom, God,
> Verbeelding, maar zij *is* het Leven,
> De ware waarheid van de werkelijkheid.
> Gij zijt die. Gij verschijnt, in kleur, in klank,
> - Ach, waarin niet? - ook in mijn woorden zijt ge,’

Deze regels zijn geciteerd uit het gedicht *De voetwassing* uit de bundel *Het zichbaar geheim* uit 1915.

[17] A. Verwey, ‘Breitner, Karsen en Verster’, *De Beweging* 6, deel 1 (1911) 287.

Floris Verster

Niet zoekt gij ver uw zeldzame panelen
Die toch fantastisch als geen andre zijn:
Een flesje, een vaas, een muur, een eiken schrijn
Glanzen als paarlen, vonklen als juwelen.

Briljanten waardoor vuurge stralen spelen
Zijn struik van bes en bloem, gespierd of fijn;
En niet het wezen maar een schonen schijn
Schijnt gij tot troost den kijker meetedelen.

Toch is 't zoo niet. Gij hebt hen zoo zeer lief
Dat voor uw oog hun nuchtre levens gloren
Als star in hemel-, steen in aarde-nacht.

Uw eigen schoonheid komt hun nacht doorboren,
Ontvonkt en huwt hun wezen aan uw kracht:
Hun diepre wezen, dat uw hand nu hief.[18]

[18] A. Verwey, *Oorspronkelijk dichtwerk*, op. cit., 417. *Floris Verster* uit de bundel *De Kristaltwijg* uit 1903.

Verwey benadrukt in dit gedicht weer dat Versters simpele stillevens, een flesje, een vaas e.d. wel realistisch lijken maar het in wezen niet zijn. Hoever hij gaat in zijn interpretatie van Versters werk blijkt uit een opmerking over het schilderij *Drie tinnen kannen* uit 1904 (afb. 47)[19], een ogenschijnlijk zeer realistisch thema: ‘Men moet zijn drie tinnen kannen zien, de eerste - want hij heeft ze driemaal geschilderd -, om te erkennen hoezeer de geest deel heeft aan deze schildering. Daar is alle licht ingetogen tot een innerlijke stilte, daar is alle licht tot stof gezogen en voorwerp geworden in de geestes-ruimte, en zooals daar die drie

[19] Waarschijnlijk bedoelt Verwey deze versie: olieverf op doek, 32 × 41 cm gesign. en gedat. r.o. Floris Verster '04.

kerels van kannen tegen elkaar staan, vernietigen zij alle denkbeeld van vergankelijke voorwerpelijkheid hoezeer kleur, en vorm, en licht en teekening, zijn ze eer onbegrensbare Ideeën. Waarlijk, hoe vreemd het klinkt, wanneer men mij zei dat die drie tinnen vaten eigenlijk de drie wijsbegeerten van Fichte, Schelling en Hegel verbeelden, hier in een ruimtelooze ruimte verbroederend saamgekomen, ik zou tegen de bewering geen bezwaar maken, ik zou er hun wezen door verstaan.'[20]

[20]A. Verwey, 'Breitner, Karsen en Verster', op. cit., 288.

47 Floris Verster, *Drie tinnen kannen*, 1904, verblijfplaats onbekend.

Gaan Breitner, Karsen en Verster uit van de zichtbare werkelijkheid, ofschoon ieder met een eigen opvatting daarvan, Verwey heeft ook gedichten gewijd aan de Rus Wasily Kandinsky en Vincent van Gogh, kunstenaars dus die zich een verregaande vrijheid ten opzichte van de werkelijkheid veroorloven en vorm, lijn en kleur zeer nadrukkelijk gebruiken om de inhoud van hun werk over te dragen, een kunstopvatting die min of meer overeenkomt met het principe van de adequate vorm in de poëzie. Gezien zijn poëtica is het merkwaardig dat Verwey van deze kunstenaars wel aanvaardt dat zij de vorm aanpassen aan het onderwerp en dit niet in een traditionele vorm kleden. In *De schilder*, aan Kandinsky opgedragen, wordt dit als volgt verwoord:

> In mij ontmoeten die polen elkander,
> Knettrende vonk smeedt hun gloeden aaneen.
> O niet voor mij de klassieke meander,
> Maar van dien bliksem 't zig-zaggend gebeen.
>
> Wat maakt het mij of er vormen zich klaren,
> Of aan gedaanten uw kinderhart hangt,
> Waar zich in kleuren voor 't oog openbaren
> Wondren waar ziel, dubbel-zalig, voor bangt.[21]

[21]A. Verwey, *Oorspronkelijk dichtwerk*, op. cit., 838. *De schilder* uit de bundel *Het zichtbaar geheim uit* 1915.

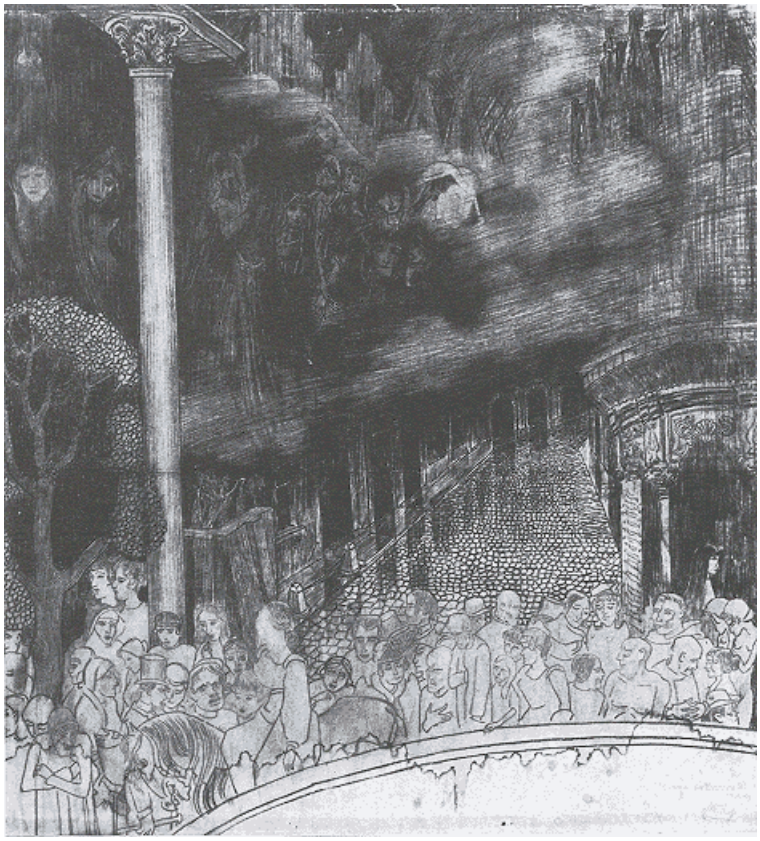
In het gedicht *Vincent van Gogh* krijgt de symbolische betekenis van de lijn in diens werk veel aandacht:

> Iedre zwier van schijn verzaken,
> Worstlen om de lijn te vinden
> Die mijn wil voor 't oog betekent, -
> Dan het honderdvoud bedoelen
> In een omtrek vereenvouden,
> Vast en zwaar, zodat de weerstand
> Meespreekt uit zijn sterke buiging, -
> Deed ik zo niet, naakt en zeker,
> Zodat niets bleef dan dit Ware?[22]

[22] A. Verwey, *Oorspronkelijk dichtwerk, tweede deel 1914-1937*, Amsterdam 1938, 40. *Vincent van Gogh* uit de bundel *Het zwaardjaar* uit 1916.

Uit deze regels blijkt duidelijk dat Verwey in Van Gogh het verzaken van de schijn waardeert en het zoeken naar het ware, een interpretatie, die dicht bij zijn eigen

streven ligt. Misschien achtte Verwey het principe van de adequate vorm in de beeldende kunst wel toelaatbaar.[23]



48 Jan Toorop, *Cor cordium*, ca. 1890, M. Nijland-Verwey, Santpoort.

Enigszins dubbelzinnig is Verweys houding ten opzichte van Toorop. Hoewel zij elkaar al kenden vanaf de jaren tachtig en Toorop in zijn werk herhaalde malen

[23]Opvallend is dat Verwey juist in deze twee gedichten de kunstenaar in de eerste persoon laat spreken, terwijl hij in zijn andere aan eigentijdse schilders gewijde gedichten het meestal over hen heeft in de derde persoon of zich tot de betreffende kunstenaar richt, die dan in de tweede persoon staat.

refereert aan Verwey (afb. 48)[24], is de respons in Verweys literaire werk opvallend gering. Voor zover bekend heeft Verwey slechts eenmaal een gedicht voor Toorop geschreven, en dan nog alleen op verzoek van de redactie van het tijdschrift *Wendingen*.[25] De terminologie van een regel als deze, 'Toorop is altijd de schilder geweest van een innerlijk dat door een verscheidenheid van procédé's de

[24]Behalve *Cor Cordium* naar het gelijknamige gedicht van Verwey zijn de volgende voorbeelden te noemen. *ill. voor Louise Ahn - de Jongh, Een Boek van Verbeelding* (uitgegeven, Amsterdam 1893) bij het verhaal De Zwaneridder. Op de tekening staat r.o.: 'Toen zij er een poosje gezeten had kwam er een groote sneeuwwitte zwaan aanzwemmen', deze regels corresponderen met die op p. 131 van het boek. l.o. staat: 'Aan den poeet en vriend A. Verwey', Rijksprentenkabinet, Amsterdam inv. nr. 1970: 8. Afb.: Cat. tent. Paris, Institut Néerlandais, *Jan Toorop 1858-1928, impressioniste, symboliste, pointilliste*, 1977, afb. 92a. *Portret van Stefan George en Albert* Verwey, (1896-1902), droge naald ets; de eerste staat had alleen het portret van Stefan George. In 1902 heeft Toorop het portret van Albert Verwey toegevoegd. Afb.: Cat. tent. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, *De grafiek van Jan Toorop*, 1969, afb. 26.

[25]*Wendingen* 1 (1918) nr. 12, 18. Het gedicht is gedateerd: Noordwijk-aan-zee, 5 november 1918. M. Nijland-Verwey, op. cit., 233, vermeldt in een noot, dat dit gedicht is geschreven op verzoek van de redactie van *Wendingen*. Zij noemt ook het gedicht *De Gescheidenen* uit 1902; dit gedicht is aan de Toorops gericht naar aanleiding van hun scheiding. Het is opgenomen in de bundel *De Kristaltwijg* uit 1903, daarin wordt echter niet naar de Toorops verwezen, M. Nijland-Verwey, op. cit., 194.

buitenwereld tot zijn dienst zocht te overweldigen',[26] verraadt een zekere reserve ten opzichte van de kunst van Toorop, die hij kennelijk te geforceerd vond.

[26] A. Verwey, 'Tentoonstelling Moderne Kunstkring', *De Beweging* 6, deel 4 (1911) 224.

Toorop en de literatuur

Tegenover Verwey met zijn gereserveerde houding staat een grote groep dichters die in hun gedichten blijk hebben gegeven van bewondering voor Toorop. De reeks wordt geopend door Henriëtte van der Schalk met haar extatische *Sonnetten* (1892). In 1894 draagt Théo Reeder (pseudoniem voor Israël Querido) twee gedichten aan hem op, getiteld *Palais des Thermes* en *Voor Jan Toorop*. Betsy Juta volgt in 1896 met het gedicht *Jan Toorop*. P.C. Boutens draagt in 1907 het gedicht *Regenboog* aan hem op en in 1922 de gedichten *Sterren* en *Ad Virginem Matrem*. In 1918 wijdt Albert A. Plasschaert naar aanleiding van het jubileum van Toorop een opmerkelijk prozastuk aan hem, *Jubileum Toorop*. Gerrit Achterberg sluit de rij met zijn gedicht *Jan Toorop* uit 1937.[27]

Bezien we de relatie tussen beeldende kunst en de literatuur van de andere kant dan blijkt Toorop een schilder die zich zeer vaak en op uiteenlopende wijzen met de literatuur heeft bezig gehouden, vooral in de jaren negentig. Het literaire karakter van zijn werk was duidelijk zoals ook blijkt uit de slotregels van het genoemde gedicht van Betsy Juta:

[27] H. Roland Holst-van der Schalk, *Jeugdwerk 1884-1892*, Amsterdam 1969, 75-83, zeven aan Toorop gewijde sonnetten, geschreven in april 1892. Th. Reeder, *Gedichten*, Amsterdam 1894, 1-3, 43; Toorop heeft voor deze uitgave de omslag ontworpen. B. Juta, *Jonge Ranken*, Leiden 1896, 75-76; voor deze bundel heeft Toorop eveneens de omslag ontworpen. P.C. Boutens, *Verzamelde Lyriek, eerste deel 1898-1921*, Amsterdam 1968, 277; uit de bundel *Stemmen*, 1907. P.C. Boutens, *Verzamelde Lyriek, tweede deel 1922-1943*, Amsterdam 1968, 645, 678; uit de bundel *Zomerwolken*, 1922. A.A. Plasschaert, 'Jubileum Toorop', *De Derde Weg, Tweemaandelijks tijdschrift van Huis 202* 1 (1919) 1, 8. G. Achterberg, *Verzamelde Gedichten*, Amsterdam 1963, 96; uit de bundel *Eiland der Ziel*, 1937.

Die rozen, -gij doet ze opbloeien, gij geeft in / uw kunst ze weer,
De mystiek van hun leven en geuren vertolkend / in 't kleuren teer; -
Oh, wie kan als gij uitspreken 't geheimste der / ziele! - Wie
Met een schilders penseel weergeven des dichters / poëzie?!

49 Jan Toorop, *Vrouw met papegaai*, 1890/91, particuliere collectie.

De relatie met de literatuur is direct aanwijsbaar in de boekillustraties en boekomslagen, die Toorop heeft gemaakt,[28] maar minstens even sterk in de talloze

[28]Braches, 280-282.

schilderijen en tekeningen waarvoor een literair werk tot uitgangspunt diende.[29] Een bijzonder complex geval is de tekening *Vrouw met papegaai*. (afb. 49)[30]

Op de achterzijde van de tekening is door Toorop de volgende uitleg geschreven:

> teekening uit 1889
> *De dood van een kunstenaar door vrouwen veroorzaakt*
> Beaudelaire de toi vil animal, - pour pétrir un génie
> O fangeuse grandeur! sublime ignominie!
> De geest speelt (de handen op 't klavier)
> De vrouw houdt een varken aan een lint vast (pornocratie)
> De Papegaai is aan een ketting verbonden aan een boek
> (Shakespear) Much ado about nothing!
> links (de Venus van Milo) rechts “de moderne vrouw” / Beaudelaire

[29] Bijvoorbeeld: *Cor Cordium* (ca. 1890) naar het gelijknamige gedicht van Albert Verwey; *Le Passeur d'eau* (ca. 1894-1895) naar het gelijknamige gedicht van E. Verhaeren uit de bundel *Les Villages illusoires*; *Schetsen voor Andromède et Persée* (ca. 1894-1895) naar Jules Laforgue's *Moralités Légendaires*; *Lioba* (1897), geïnspireerd door van Eeden's drama *Lioba*; *I sit and look out* (1900?) naar het gedicht van Walt Whitman uit *Leaves of grass*; *'t Melaatschen Eiland (1914) en De stille vijver van de ziel* (1914) naar de gelijknamige gedichten van Miek Jansen uit de bundel *Aan den Einder*.

[30] *Vrouw met papegaai* ook wel *Vil Animal* en *Fantasie sur - tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle* genoemd, 53 × 33,5 cm, gesign.r.o. Jan Toorop, gedat. verso 1889. R. Siebelhoff, *The early development of Jan Toorop 1879-1892* diss. Toronto 1973 (niet uitgegeven), 118-127, dateert deze tekening eind 1890 / begin 1891.

(bibliotheek) links de werken der antiken van af Homerus
rechts de "modernen" (vanaf Shakespear)
(vruchtegaarde) boven aan Beethoven Palestrina Bach Wagner enz.
uit het venster: gezicht op Katwijk a/zee
Katwijk a/zee 1889
J.T.[31]

Vogelsang heeft erop gewezen, dat deze tekening gemaakt is naar aanleiding van de dood van een bevriend Brussels musicus.[32] Hij zou vanwege een vrouw zelfmoord hebben gepleegd. Veel elementen van deze tekening kunnen dan ook opgevat worden als attributen van de *femme fatale*; de slang die zich om de uitgedoofde kaars links op de piano kronkelt, de appels in het gebladerte bovenaan, en de doodshoofden boven de twee vrouwefiguurtjes aan weerszijden van de nisvormige opening in de boekenkast wijzen alle op de verderfelijke invloed van de vrouw. De Franse tekst, die op de kaars staat geschreven, door Polak geïdentificeerd als de slotregels van Baudelaires gedicht *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*, zijn in dit verband niet mis te verstaan.[33]

In verband met de literatuur is vooral Toorops gedetailleerde weergave van de boekenkast interessant. De auteursnamen op de ruggen van de boeken zijn duidelijk leesbaar: links Plutarque - Alberti - Montaigne - Seneca? - Plato / Cervantes - Dante / Juvenal - Homère en rechts op de tekening: Heine - Burns - S. Mallarmé - P. Verlaine - Maeterlinck - Shelley - Edgar Poe - Jules Laforgue - Flaubert - Villiers de l'Isle Adam / Rousseau-? - T. Hobbes - Multatuli - Spinoza - Voltaire - Erasmus - Darwin / Brantome - Les Fleurs Du Mal Baudelaire - Rabelais - Dostoievsky - Gogol - Tolstoï - Jules Laforgue -? - / Fel. Rops - Much ado about nothing Shakespeare - Diderot - Balzac /. De naam van de schilder Félicien Rops springt er in deze reeks schrijvers uit. Polak heeft er op gewezen dat Toorops behandeling van het thema van deze tekening mogelijk ontleend is aan Rops' *La Femme au Cochon* (Pornocratès), wat ook bevestigd wordt door de geciteerde aantekening van Toorop zelf op de achterzijde.[34] Toorop geeft in *Vil Animal* een panorama van de wereldliteratuur, van de klassieke oudheid tot aan zijn eigen tijd, waarvan we mogen aannemen dat het zijn voorkeuren weerspiegelt. De nadruk in kwantitatief opzicht ligt op de Franse dichters die aan het symbolisme gerelateerd kunnen worden. Had Verwey, uitzonderingen daargelaten, een voorkeur voor beeldende kunst die min of meer met zijn poetica in overeenstemming was, bij Toorop is een dergelijke verwantschap veel minder aanwijsbaar. In de literatuur zocht hij niet de bevestiging van zijn kunstopvatting, ze diende hem voornamelijk als stimulans voor zijn toch al grillige fantasie. In theoretische problemen was hij nauwelijks geïnteresseerd en evenmin in formele problemen, althans niet in die zin dat hij een uitgesproken en consequent doorgevoerde opvatting had over de vorm van het kunstwerk. In de periode van 1890 tot 1900 bijv. komen, soms zelfs binnen één werk, zoals de tekening *Dalende geloven* (afb. 50) laat zien, de meest extreem gestileerde en gedeformeerde elementen voor naast de meest natuurgetrouw weergegeven figuren en situaties.

[31] De heer J.M. Joosten was zo vriendelijk zijn aantekening hiervan ter beschikking te stellen.

[32] W. Vogelsang, 'Jan Toorop, naar aanleiding van de tentoonstelling zijner werken gehouden door de firma Frans Buffa en Zonen te Amsterdam', *Onze kunst 3*, deel 1 (1904) 175-189: 'Allegorie op het tragisch einde van een Brusselsche Musicus'. 184.

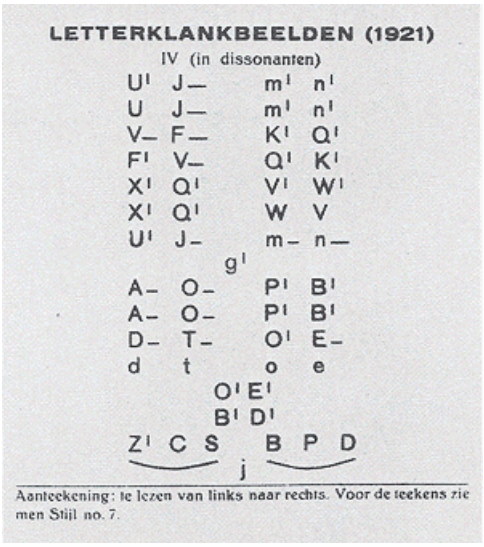
[33] Polak, 93.

[34] ibid., 94. Afb. 0. Mascha, *Félicien Rops und sein Werk*, München s.a. nr. 117 afb. 284.

50 Jan Toorop, *Dalende geloven*, 1894, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Van Toorops eclectische gebruik van literaire motieven in zijn kunst zijn bij Polak en andere schrijvers over zijn werk talloze voorbeelden te vinden. Minder bekend is dat Toorop zelf ook aarzelende stappen heeft gezet op het pad van de literatuur. In het Tooroparchief van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag worden van hem twee prozastukken en een gedicht bewaard.[35] Het gedicht *Liefde*, dat gemaakt is op Goede Vrijdag 1912 en het ene prozastuk, dat geen titel heeft en een soort gebed is, stammen uit zijn katholieke jaren. Het andere prozastuk, *Promenade Crépusculaire* (wandeling in de schemer), is waarschijnlijk veel eerder geschreven. Er bestaat alleen een Franse versie van. Het is een verhaal over een oude boer, die voelend dat hij zal gaan sterven zich zorgen maakt over het lot van zijn vrouw en zijn twee dochters. Op een avond echter, nadat hij heeft verzucht 'Oh, kwam God me maar helpen', krijgt hij een teken in de vorm van een lichtstraal, die uit zijn huisje schijnt. Opmerkelijk is het onderschrift 'J. Toorop, écrivain, peintre, musicien...', dat aangeeft dat Toorop toen hij het stukje schreef zich niet slechts als schilder beschouwde, maar ook literaire aspiraties had.

[35] Koninklijke Bibliotheek, Den Haag, T.C.C. 171.


LETTERKLANKBEELDEN (1921)
IV (in dissonanten)
U' J— m' n'
U J— m' n'
V— F— K' Q'
F' V— Q' K'
X' Q' V' W'
X' Q' W V
U' J— m— n—
g'
A— O— P' B'
A— O— P' B'
D— T— O' E—
d t o e
O' E'
B' D'
Z' C S B P D
j
Aanteekening: te lezen van links naar rechts. Voor de teekens zie men Stijl no. 7.

51 Theo van Doesburg, *Letterklankbeelden, De Stijl* 4 (1921) 161.

Toorop staat hierin niet alleen; er zijn veel meer kunstenaars geweest die zich met wisselende graad van professionaliteit van beide kunstvormen hebben bediend. Aan het fenomeen dubbeltalent is voor de periode rond de eeuwwisseling nog nauwelijks aandacht besteed, een leemte waarin nog moet worden voorzien. Van de Tachtigers kunnen Van Looy, Van Eeden en Jan Veth genoemd worden en de

lijn loopt door via P.H. van Moerkerken en Carel de Nerée tot Babberich tot de generatie die tussen 1910 en 1920 naar voren komt met o.a. Wichman, Anita Feis, Van Doesburg, Plasschaert, Hendrik de Vries, Hein von Essen, Canter en Van Kuik.

Als een kunstenaar zich op beide gebieden uit, impliceert dat niet dat de uitgangspunten voor beide kunsten dezelfde zijn. Thematisch zijn tussen het literaire werk en het werk op het gebied van de beeldende kunst vaak wel overeenkomsten te signaleren, maar in formeel opzicht kunnen ze sterk van elkaar verschillen. Bij Van Kuik en Canter bij voorbeeld maakt het literaire werk vormtechnisch een zeer tradionele indruk, terwijl van hun beeldende werk gezegd zou kunnen worden, dat zij het principe van de adequate vorm voorstaan. Bij enkele andere kunstenaars, zoals Plasschaert en Feis, is de scheiding minder strict, maar Van Doesburg is eigenlijk de enige, die zowel in de literatuur als in de beeldende kunst consequent de adequate vorm, de doctrine van eenheid van vorm en inhoud, propageert en in praktijk probeert te brengen.

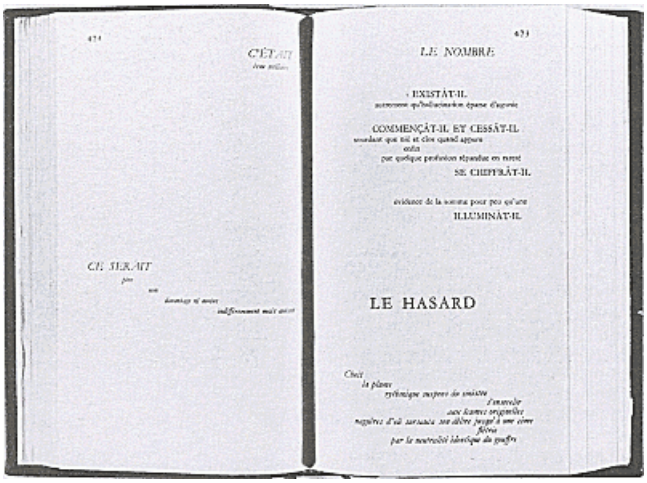
Dat zijn beeldend werk uit de jaren rond 1915 en ook nog kort daarna, uit de eerste jaren van *De Stijl*, zinvol te relateren is aan het symbolisme, wordt elders in deze catalogus behandeld[36], maar van zijn literaire werk kan hetzelfde gezegd worden. In het literaire manifest van *De Stijl*, in 1920 gepubliceerd, wordt de adequate vorm sterk gepropageerd in zinnen als deze: ‘de dualiteit tussen proza en vers kan niet voortbestaan/ de dualiteit tussen inhoud en vorm kan niet voortbestaan.’[37] De *Letterklankbeelden* die Van Doesburg in 1921 onder het pseudoniem I.K. Bonset publiceert, kunnen gezien worden als een uiterste consequentie van het gebruik van de adequate vorm (afb. 51).[38] Dat hij zich bewust was van de symbolistische herkomst van zijn poëtische experimenten blijkt uit een verwijzing naar Mallarmé, ‘wiens licht eerst heden tot ons geestelijk netvlies komt...’ in een artikel over de nieuwe poëzie.[39] Inderdaad loopt er een duidelijke lijn van Mallarmé's bundel *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* uit 1897 (afb. 52) naar Van Doesburgs *Letterklankbeelden*. Beiden hebben gezocht naar een soort oertaal, waarmee de inhoud van poëzie niet zozeer door de betekenis van woorden als wel door hun klank en vooral ook door hun beeld overgedragen zou kunnen worden. Literatuur en beeldende kunst gaan hier een verbinding aan waar Verwey en Toorop niet van hebben durven dromen.

[36]Zie ‘Inleiding’.

[37]‘Manifest II van “De Stijl” 1920’, *De Stijl* 3 (1920) 50.

[38]Oorspronkelijk verschenen in *De Stijl*. Zie I.K. Bonset, *Nieuwe woordbeelding, de gedichten van Theo van Doesburg*, inl. K. Schippers, Amsterdam 1975.

[39]I.K. Bonset, ‘Inleiding tot de nieuwe verskunst’, *De Stijl* 4 (1921) 3.



52 Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade 65, Paris 1951.